Grandes escritores latinoamericanos

30 Octavio Paz

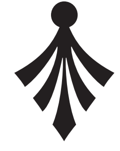


Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



"El mexicano y su mundo" (1967), mural de Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899-1991). Inclinado por la pintura de personajes sin rostros en ámbitos vibrantes y feéricos, Tamayo recrea la "historia de un pueblo que acaba de reconocerse a sí mismo" –como señala Octavio Paz–, pero como parte de una búsqueda universal y poética. La aventura plástica trenza lo real y lo irreal del mundo contemporáneo, que "no se ofrece como un esquema intelectual, sino como un vivo organismo de correspondencias y enemistades"



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactoras:
Prof. Marcela Grosso
Prof. Silvina Marsimian

Colaboración Especial:
Jorge Monteleone

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Ariel G. Gurevich
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

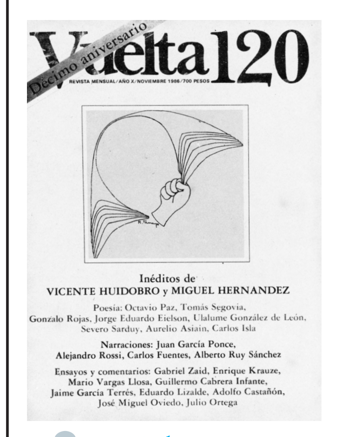
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Octavio Paz



LA ESCENA AMERICANA

"Desde que comencé a escribir provoqué antipatías y malquerencias que no pocas veces se convirtieron en anatemas y excomuniones. Mis opiniones literarias y estéticas extrañaron a unos e incomodaron a otros; mis opiniones políticas exasperaron e indignaron a muchos. Tengo el raro privilegio de ser el único escritor mexicano que ha visto quemar su efigie en una plaza pública", confiesa Octavio Paz, para quien el espíritu crítico y la libertad de pensar constituyeron el eje de la edad moderna, cuando la literatura conquistó su autonomía. Poeta y ensayista, hombre de su siglo entre la tradición y la ruptura, integró en 1937 la delegación mexicana en el II Congreso Internacional de Escritores e Intelectuales Antifascistas, pero se abstuvo –junto a Carlos Pellicer– de condenar a André Gide por sus críticas contra la opresión soviética. "Intelectual comprometido pero inorgánico", señala Jorge Semprún en un homenaje en la Biblioteca del Instituto Cervantes de París (2005), Paz encarna el desencanto de jóvenes escritores que, en la década del '30, sintieron simpatía por la revolución rusa: "Mis dudas comenzaron en 1939 [firma del pacto germano-soviético]; en 1949 descubrí la existencia de campos de concentración en la Unión Soviética y ya no me pareció tan claro que el comunismo fuese la cura de las dolencias del mundo y de México. Las dudas se convirtieron en críticas". Contra "ideocracias totalitarias" y ajeno a sectarismos, construye un espacio multifacético en distintas revistas. Entre 1938 y 1941, con Quintero Álvarez y Efraín Huerta dirige *Taller*, que intentó rescatar al mexicano "de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte". *Plural* (1971-1976) –publicación mensual del diario *Excelsior*– hizo confluir vertientes de la literatura universal en un espacio prolífico de confrontación de ideas. La redacción –integrada, entre otros, por Gabriel Zaid y Tomás Segovia–, acusada por los "populistas" de ser una élite difusora de "textos incomprensibles", reaccionaria y "malinchista"; y por la derecha, de "rojillos", promovió el arte sin fronteras. Paz renueva la apuesta de un revista que sea "punto de unión entre los mejores escritores de nuestra lengua" y que a la vez celebre la diversidad estética y política con *Vuelta* (1977) que, independiente económica e ideológicamente de cualquier organismo estatal o institución privada, cifra su éxito en no ceder "ni al chantaje del elitismo ni al del populacherismo". *Vuelta* significó un regreso a los textos de imaginación, al examen de la literatura mundial –especialmente la mexicana– y un lugar de reflexión crítica del arte, la moral y la política (por ejemplo, defendió a los disidentes soviéticos y de la Europa Central, denunció los fusilamientos en la prisión militar de Trelew, publicó artículos de Chomsky sobre la política norteamericana en Vietnam). Como hombre público, generó más de una polémica. Ocurrida en 1968 la matanza de Tlatelolco perpetrada por el ejército mexicano contra estudiantes y otras personas reunidos en la Plaza, Paz repudia el acto renunciando al cargo de embajador en la India: "el adelanto económico [del país] no se ha traducido en (...) la participación más directa, amplia y efectiva del pueblo en la vida política. Concibo esa participación como un diálogo plural entre el gobierno y los diversos grupos populares. Es un diálogo que, de antemano, acepta la crítica, la divergencia y la oposición" (carta al secretario de Relaciones Exteriores). En 1984 es censurado por su discurso en Francfort al recibir el premio de la Paz, donde denuesta que los dirigentes sandinistas hayan recibido ayuda militar y técnica de la Unión Soviética y sus aliados, para instalar en Nicaragua una dictadura burocrático-militar que desnaturaliza el movimiento revolucionario. Paz, para quien la izquierda está entrampada en un discurso dogmático estalinista y la derecha no tiene ideas sino intereses, cree que poesía y crítica son las armas del escritor independiente: "un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma; una nación sin crítica, una nación ciega".


Décimo aniversario
Vuelta 120
REVISTA MENSUAL/AÑO X/NOVIEMBRE 1986/700 PESOS
Inéditos de
VICENTE HUIDOBRO y MIGUEL HERNANDEZ
Poesía: Octavio Paz, Tomás Segovia, Gonzalo Rojas, Jorge Eduardo Eielson, Ulalume González de León, Severo Sarduy, Aurelio Asiain, Carlos Isla
Narraciones: Juan García Ponce, Alejandro Rossi, Carlos Fuentes, Alberto Ruy Sánchez
Ensayos y comentarios: Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Adolfo Castañón, José Miguel Oviedo, Julio Ortega



Vuelta, *revista inscripta en la oposición y crítica minoritarias, propulsó la pluralidad de obras y tendencias*

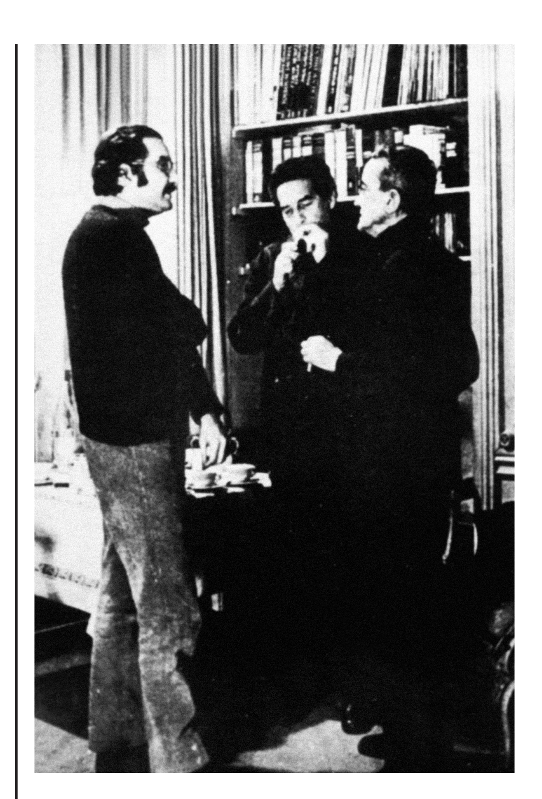




Octavio Paz encarna el mestizaje, tema central en sus reflexiones: herencia andaluza por línea materna y ancestros nativos por parte del abuelo paterno

"Nací en 1914, abrí los ojos en un mundo regido por ideas de violencia y empecé a pensar en términos políticos a la luz convulsa de la guerra de España, el ascenso de Hitler, la dimisión de las democracias europeas, Cárdenas, Roosevelt, (...) los procesos de Moscú y la apoteosis de Stalin, adorado por incontables intelectuales europeos y latinoamericanos". Así condensa Octavio Paz en 1990 (*Pequeña crónica de grandes días*) el curso histórico que ha definido sus posiciones ideológicas y su lugar controvertido en el medio intelectual mexicano hasta 1998, año de su muerte. La atmósfera de la casa de Mixcoac –hoy en los suburbios de Ciudad de México, por entonces una antigua aldea en la que el pasado colonial se fundía con el precolombino– propicia su formación, tironeada entre la tradición paterna, liberal, laica, y la materna, católica. El padre, Octavio Paz Solórzano, quien acompaña al dirigente campesino Emiliano Zapata en las tropas del Ejército Libertador del Sur, es periodista y abogado; el abuelo Ireneo Paz Flores, periodista y autor de novelas indigenistas, cuenta con una fabulosa biblioteca, a la que el niño accede con gran libertad; Amalia Paz, una tía excéntrica, lo acerca a Michelet, Rousseau, Victor Hugo y otros románticos. Comienza sus estudios en colegios de orientación francesa e inglesa, en Los Ángeles –adonde se exilia la familia durante casi dos años– y en México; aquí y allá el niño padece un sentimiento de extranjería que habrá de perdurar en las reflexiones del adulto: "todo lo que he escrito acerca de mi país no ha sido, quizá, sino la respuesta a esas experiencias de infantil desamparo". En la Escuela Preparatoria Nacional se contacta con la poesía moderna –primero, Antonio Machado, J. R. Jiménez, la generación del '27 y Neruda, que lo deslumbra; después, obras aisladas de T. S. Eliot, Saint John Perse y André Breton. Antes de los veinte años, publica sus primeros poemas en las revistas *Barandal*, de la que es cofundador, y *Cuadernos del Valle de México*, y da a conocer sus libros *Luna silvestre* (1933) y *¡No pasarán!* (1936). Sensible a las causas sociales, crea con su amigo José Bosch la Unión de Estudiantes Pro-Obreros y Campesinos, que abre escuelas nocturnas para trabajadores; más adelante, tras abandonar Derecho y Filosofía y Letras en la UNAM, funda una escuela para hijos de campesinos en Yucatán y se desempeña como maestro; allí descubre la tradición maya. Interviene en la formación del Comité Pro-Democracia de España y, recién casado con Elena Garro –a quien alentará como escritora–, viaja a España y se convierte en el miembro más joven del II Congreso de Escritores e Intelectuales Antifascistas, ocasión que le permite conocer y trabar amistad con grandes poetas, como Luis Cernuda, Emilio Prados, Miguel Hernández y Manuel Altolaguirre, algunos de ellos integrantes de la revista *Hora de España*, en la que colabora. Regresa a México propagandizando la República española y participa en *El Popular*, órgano de una central de trabajadores. Poco a poco, la figura de Paz se torna incómoda para un sector del campo intelectual hegemonizado por el PC: su rechazo del realismo socialista –la estética oficial del PCUS–, así como su condena del pacto Hitler-Stalin y del asesinato de León Trotsky en Coyoacán a manos de un agente estalinista, provocan la animadversión de muchos de sus amigos comunistas, que consideran una traición sus desacuerdos; en algunos casos –como en el de Neruda, entonces cónsul de Chile en México–, la ruptura es virulenta y la reconciliación demorará veinticinco años. En 1939 –cuando nace su única hija, Laura Elena–, asume la dirección de la revista *Taller* (números 5 a 12), en la que colaboran entre otros los mexicanos Pellicer, Xavier Villaurrutia y José Revueltas y sus amigos del destierro republicano en México, como León Felipe, Cernuda y Alberti. Una iniciativa novedosa es la traducción de dos poetas paradigmáticos, Rimbaud y T. S. Eliot. Con una propuesta similar, tras el cierre de *Taller* por conflictos económicos y desacuerdos políticos, en 1943 funda *El*

hijo pródigo. La obtención de la beca Guggenheim le permite abandonar el país durante dos años, ausencia que se extenderá con su ingreso, en 1945, al servicio diplomático. En una entrevista de 1990, Paz se refiere a este primer ciclo fuera de su patria: "Los años que viví en San Francisco, Nueva York y París fueron años de gestación. Renací, y el hombre que volvió a México a fines de 1952 era un poeta diferente, un escritor diferente. Si me hubiera quedado en México, probablemente me hubiera ahogado en el periodismo, en la burocracia o en el alcohol". En EE.UU. descubre a Pound, W. C. Williams, Cummings y escribe poemas liberados de la retórica que, según él, asfixia la lírica castellana. Más definitorio aún es el período parisino (1946-1953), cuando se vuelca de lleno a la experiencia surrealista. Frecuenta a Albert Camus, Jules Supervielle, Roger Caillois, Henri Michaux e inicia su amistad con André Breton, quien incluye su poema "Mariposa de Obsidiana" en el *Almanach surréaliste du demi-siècle* (1950), antología de los surrealistas de posguerra. De su producción parisina sobresalen *Libertad bajo palabra* (1949), selección de poemas escritos entre los 21 y los 43 años, los ensayos de *El laberinto de la soledad* (1950) y las prosas de *¿Águila o sol?* (1951). Entre 1953 y 1959, Paz desarrolla en México una labor cultural intensísima: funda el grupo Poesía en alta voz, estrena *La hija de Rappaccini*, su única obra de teatro; publica ensayos –*El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1959)– y los poemas de *La estación violenta* (1958) y *Piedra de sol* (1957), que clausura una etapa: "Aunque no sabía qué escribiría después de eso, estaba seguro de que había terminado un período de mi vida y mi poesía, y de que otro estaba empezando". Divorciado de su esposa, se traslada al exterior hasta 1971, durante

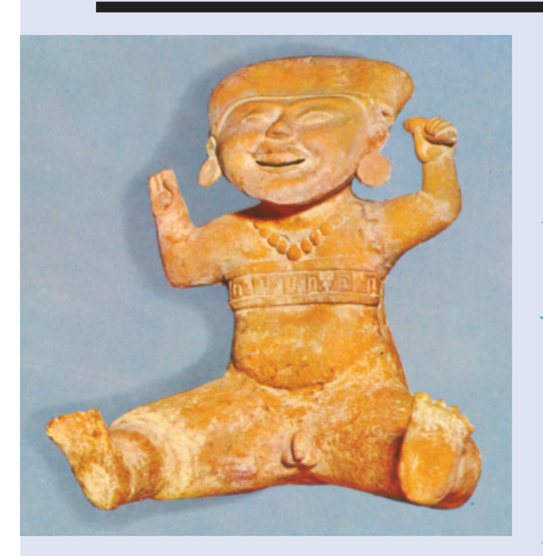




Paz junto a sus amigos José Bianco, secretario de Sur *–revista que publicó su investigación sobre los campos de concentración soviéticos en 1951–, y Carlos Fuentes*

algunos años como embajador de la India (1962-1968); contrae matrimonio, en 1964, con Marie-José Tramini, que lo acompaña hasta el final de su vida: "Yo me buscaba a mí mismo y en esa búsqueda encontré a mi complemento contradictorio, a ese tú que se vuelve yo". En un viaje anterior por India y Japón, en 1952, Paz se ha acercado a los clásicos budistas y taoístas, influencia que se observa en los poemas de *Semillas para un himno* (1954), *Salamandra* (1962) y en la traducción del poeta japonés Matsúo Bashō. Ahora estudia en profundidad el budismo y los grandes textos religiosos, filosóficos y poéticos de India, China y Japón: "No soy budista (...) pero sus pensadores y poetas me iluminaron e inspiraron". *Blanco* (1967) y *Ladera Este* (1969) son obras culminantes de esta etapa. Renuncia al cuerpo diplomático en protesta por la sangrienta represión consentida –si no ordenada– por el gobierno del PRI en Tlatelolco: "(Los empleados /municipales lavan la sangre /en la Plaza de los Sacrificios) /Mira ahora,/ manchada /antes de haber dicho algo /que valga la pena, /la limpidez.", denuncian los versos finales de "México: Olimpiada de 1968". Antes de instalarse nuevamente en México, dicta clases en varias universidades (Cambridge, Texas, Pittsburgh, Harvard). En 1971 funda *Plural,* según el español Juan Goytisolo, "la más importante revista cultural de América Latina y uno de los últimos reductos de la inteligencia crítica del continente", con un promedio de 15 mil lectores. En solidaridad con Scherer, separado contra su voluntad del diario *Excelsior*, en 1976 abandona la revista y crea *Vuelta*. En 1990 se convierte en el primer mexicano galardonado con el Premio Nobel de Literatura, que corona una trayectoria de distinciones notables –el Premio Xavier Villaurrutia (1956) y el Miguel de Cervantes (1981), entre otros–. Sus *Obras completas* (1994), dirigidas, prologadas y anotadas por él mismo, recopilan en quince volúmenes textos propios y colectivos, traducciones, entrevistas.

Singular y plural



Figurilla sonriente, que participa del culto de Xochipilli, numen del canto y de la danza. Tema de sus ensayos sobre artes plásticas, Paz descubre en la risa de estas terracotas totonecas la manifestación divina. "Su función no es distinta de la del sacrificio: restablece la divinidad de la naturaleza, su inhumanidad radical. El mundo no está hecho para el hombre: el mundo y el hombre están hechos para los dioses" ("Risa y penitencia", Puertas al campo*)*

Los escritores reunidos en la revista *Taller*, un grupo de jóvenes nacidos alrededor de 1914 y atentos a los cambios políticos y sociales del período de entreguerras –el fascismo, el comunismo–, con la idea de una crisis mortal de la civilización, lectores de Nietzsche y Trotsky, Spengler, Freud y Heidegger, Valéry y Ortega y Gasset, se inclinaron por los partidos revolucionarios: pensaron que ocurría el fin del mundo y auguraron el comienzo de otro. "Como todos los hombres modernos (...), nos sentíamos separados, escindidos de los otros y de nosotros mismos. Queríamos volver al Gran Todo, rehacer la unidad del principio. Los términos de nuestro predicamento se manifestaban en la oposición de dos palabras: *poesía / historia*. Las generaciones anteriores –la modernista y la de vanguardia– las habían separado con violencia, en beneficio de la primera. ¿Cómo unirlas, cómo restablecer la circulación entre ellas?" ("Antevíspera: *Taller*"), expresa Paz en relación con las reflexiones de aquellos escritores latinoamericanos que se sienten modernos y, frente a la caída de los paradigmas ortodoxos, retoman la discusión sostenida por los ensayistas sobre la identidad del nuevo continente y su singularidad histórica y local, así como estiman la posibilidad de su inserción en la cultura universal. Pero además, en Paz, la obra crítica en que se desenvuelve la pregunta sobre el pasado, el presente y el futuro de América y del hombre americano no constituye un compartimiento estanco, diferente del de la obra poética; por el contrario, el poeta pone en juego el lenguaje para articular la realidad americana, que existe como la literatura la nombra: "La realidad se reconoce en las imaginaciones de los poetas y los poetas reconocen sus imágenes en la realidad. (...) Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla, la inventa. Pero invención y descubrimiento no son los términos que convienen a sus creaciones más puras. Voluntad de encarnación, literatura de fundación" ("Literatura de fundación", *Puertas al campo*). Es decir, América Latina constituye una historia y una cultura complejas que los escritores –gracias a su competencia transcultural– han intentado describir con la lengua heredada en que dialogan una cantidad de pueblos diversos sobre cosas que les son comunes y distintas. Esa "realidad americana" que el escritor funda en la imaginación empezó siendo una idea cifrada en un nombre: "el continente americano aún no había sido enteramente descubierto y ya había sido bautizado"; por otra parte, constituyó la utopía del emigrante europeo que vio en el nuevo continente una tierra de promisión. Por el contrario, nuestra literatura es consistente: "es la respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América". A su vez, el castellano trasplantado –una "nueva lengua" que creció y se transformó en las sociedades americanas e implicó una "visión de mundo" inédita– dio origen a una escritura unificada e independiente de la literatura española. La unidad de la lengua y la cultura en Hispanoamérica no niega la pluralidad de circunstancias sociales, políticas y económicas –"América Latina es un continente desmembrado artificialmente por la conjunción de las oligarquías nativas, los caudillos militares y el imperialismo extranjero"– ni desoye la diversidad de razas y paisajes, pero sus naciones coinciden en un proceso histórico común que les otorga cierta identidad: "Nacimos como una proyección de la visión universal de la monarquía hispánica, que albergaba una pluralidad de naciones y que se sustentaba en una filosofía: el neotomismo. Esa construcción política y la filosofía que la justificaba fueron disipadas por la historia pero los cimientos, la fundación –la lengua, la cultura, las creencias básicas– resistieron a los cambios. Des-





Paz dedicó varios ensayos al alzamiento en Chiapas (1994), población campesina descendiente de mayas, sometida por siglos a la miseria y el desamparo. "Casi todos, en mayor o menor grado, somos culpables de la inicua situación de los indios de México pues hemos permitido, con nuestra pasividad o con nuestra indiferencia, las exacciones y los abusos de cafetaleros, ganaderos, caciques y políticos corrompidos" ("Chiapas: ¿nudo ciego o tabla de salvación", en Vuelta*, 1994)*

pués concebimos un proyecto no menos universal: la modernidad republicana y democrática. (...) nuestra suerte será la de la modernidad ... y la modernidad está en crisis. Al final del siglo XX hemos abandonado varios absolutismos heredados del siglo XIX, como la creencia en el progreso, el marxismo y otras abstracciones. (...) Hoy triunfa un relativismo universal" ("América en plural y en singular", entrevista con Sergio Marras, 1992). De la misma manera, *El laberinto de la soledad* (1ª edición, 1950; 2ª edición corregida y aumentada, 1959) recupera el tópico de la identidad americana pero para inscribir lo particular nacional en lo universal; este ensayo no es de carácter filosófico (no se trata de una indagación sobre la "esencia" del ser mexicano), sino de interpretación histórica del hombre mexicano, de crítica moral del "mundo de represiones, inhibiciones, recuerdos, apetitos y sueños que ha sido y es México", una suerte de terapéutica de una realidad que está "escondida y que hace daño" (Vuelta a *El laberinto de la soledad*, conversación con Claude Fell, *El ogro filantrópico*). Hay una máscara que forja el mexicano, que es también la de la contemporaneidad en crisis. "La historia de México –señala– es la del hombre que busca su filiación, su origen (...), restablecer los lazos." La argumentación rastrea los mitos nacionales: recurre, por caso, a la imagen de la autoridad política, en la que se cruzan creencias precolombinas, hispánicas y musulmanas. Muestra que el "Señor Presidente" es simultáneamente el caudillo y el padre, este último centro de la familia, que impone las normas; pero el patriarca, que tiene poder, sabiduría y brinda protección, es también el "chingón", el que violenta a la mujer y abandona a sus hijos. La Malinche representa, en este sentido, el símbolo de la "madre abierta, violada o burlada por la fuerza" y el padre, "el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cauce". En compensación, el popular culto a la Virgen de Guadalupe en México confirma la necesidad de amparo de los oprimidos y de enlace con lo *Otro*, el misterio. La soledad, "fondo de donde brota la angustia, empezó el día en que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil"; en el intento de establecer una asociación entre el mexicano y el hombre universal, explica que el "delito de haber nacido" no es específicamente mexicano. Ese sentimiento de orfandad, que es "el fondo constante de nuestras tentativas políticas"; la conciencia de soledad personal e histórica, esa voluntad por "trascender el estado de exilio", hace a los mexicanos contemporáneos de todos aquellos que aspiran a realizarse en otro, en *lo otro*. "El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, en soledad". La dialéctica de la soledad se presenta en la historia de los pueblos que buscan, a través de los mitos de origen, "ese centro sagrado –Roma, Jerusalén, La Meca, el Laberinto– del que fuimos expulsados", volviendo a ellos como peregrinos o deambulantes tras la redención de los sueños atroces de la razón, que causaron el aislamiento. El escritor, para Paz, no es un personaje neutral, sino que se constituye como la "conciencia crítica" de la comunidad –aunque no política– y "por su lenguaje hablan el deseo, la violencia, el miedo, los presentimientos, las memorias, los olvidos, las pesadillas, las alegrías –en suma: las pasiones de los hombres" ("Repaso y despedida", *Proceso*, 1978). La poesía, que interrumpe el discurso racional y cotidiano, generando un espacio de "momentánea reconciliación", permite acceder a insólitos sentidos de lo uno y lo múltiple, resolver la escisión constitutiva del ser humano. "La poesía es *revelación* porque es crítica: abre, descubre, pone a la vista lo escondido –las pasiones ocultas, la vertiente nocturna de las cosas, el reverso de los signos. (...) la voz del escritor nace de un desacuerdo con el mundo, es la expresión del vértigo ante la identidad que se disgrega" ("El escritor y el poder", *El ogro filantrópico*).



Calendario Azteca o Piedra del Sol. En sus cuatro aspas aparecen grabados el día 4 Olín *y el día 4* Ehécatl, *signos que demarcaban el ciclo sinódico de Venus, la Estrella de la Mañana –Quetzalcóatl– y de la Tarde –Xólotl–. Para los antiguos mexicanos, Venus representaba –por su dualidad– la ambigüedad esencial del universo*

PALABRA QUE LIBERA

"Creación y reflexión: vasos comunicantes". Con esta sentencia Octavio Paz define el doble cauce de su escritura: por un lado, la práctica lírica; por otro, la reflexión acerca de ella a lo largo de varios ensayos –*El arco y la lira*, *Los signos en rotación*, *Cuadrivio*, *Corriente alterna*–, que desarrollan las claves de una poética en cuyo núcleo reside el mito del desarraigo, herencia romántica. De acuerdo con él, el hombre ha perdido u olvidado su naturaleza, su unidad originaria; la poesía, entonces, se propone como vía privilegiada –análoga a las experiencias erótica y religiosa– en la búsqueda del yo, en la reconciliación con el todo primigenio, pues supone una "inmersión en las aguas originales de la existencia", al quedar liberadas las palabras del lastre cultural que cargan en el lenguaje cotidiano: "Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía (...). Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético." (*El arco y la lira*). En el título del que Paz considera su "verdadero primer libro", *Libertad bajo palabra,* se recupera la noción de poema como espacio de liberación de la palabra y, simultáneamente, como experiencia liberadora para el lector, que por un instante roza la naturaleza originaria: "Yo simplemente quería decir que la libertad humana es condicional. (...) Pero la condición en la que uno está libre es la del lenguaje, la de la conciencia humana", aclara Paz en una entrevista. El libro, que reúne poemas escritos entre 1935 y 1957, es reeditado en 1960 y 1968 con sucesivos agregados, modificaciones y supresiones, que apuntalan el carácter provisional de los poemas, "objetos verbales inacabados e inacabables; cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos.". ("Preliminar", *Obra poética I*). La experiencia poética, que implica "siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro", centellea como una revelación, es un instante fugaz en el que se disuelve la conciencia del yo, el sujeto percibe la energía vital, la pertenencia a un cosmos y, de esta manera, disipa su soledad ingénita. En tal sentido, la poesía se define como autoconocimiento, no intelectualmente alcanzado sino "un *conocimiento* experimental del sujeto mismo que conoce. Ver con los oídos, sentir con el pensamiento (...). La poesía es un saber; y un saber experimental" (*Corriente alterna*). La puesta en relieve de la sensorialidad se traduce en un tipo de imágenes –características de la lírica de Paz–, elaboradas a partir de los cuatro elementos (fuego, agua, tierra, aire), cuya significación abreva en la simbología oriental y occidental. En algunos casos, las metáforas elementales constituirán el principio constructivo del texto; así, en *Blanco* que, entre otras posibilidades, admite la lectura como "un poema dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales", según la advertencia del autor. En el curso de su prolongada trayectoria como poeta, las inquietudes estéticas y vitales de Paz convergen casi naturalmente con los planteos del surrealismo y, posteriormente, con ciertas líneas del pensamiento oriental, como el budismo, el taoísmo y el tantrismo, que procuran la búsqueda de la unidad.

UTOPÍA SURREALISTA

Hasta su acercamiento a Breton en París, en 1945, el contacto de Paz con el surrealismo ha sido lateral: leyó, a través de *Contemporáneos* –el grupo generacional anterior– a los poetas reivindicados como precursores, Novalis, Nerval, Rim-

baud, Lautréamont y Blake, y por ellos está familiarizado con lo onírico y la teoría de la analogía; ha tomado contacto con las obras del mexicano Villaurrutia y del español Cernuda; se ha hecho amigo de Benjamin Péret y Leonora Carrington, surrealistas residentes en México. Ahora, en la segunda posguerra, a pesar de que el movimiento se halle en declinación, Paz adhiere a él –sin rigor ortodoxo–, atraído por su programa utópico de fusión entre vida y poesía: "El surrealismo no es una poesía sino una poética y aun más, y más decisivamente, una visión del mundo" (*El arco y la lira*), postura consagrada en uno de los manifiestos de 1951 –que Paz firma con Breton y Péret–, al ser redefinido el movimiento como "aventura espiritual". Existen, también, afinidades políticas: "Desde antes de llegar a París admiraba las actitudes del grupo, su rebeldía, su intransigencia ante el estalinismo y otras perversiones políticas, su irreverencia frente a las instituciones y los poderes constituidos (iglesias, gobiernos, partidos, academias, honores, premios)" ("Prólogo" a *La casa de la presencia*, tomo I de *Obras completas*). El surrealismo, pues, se aviene a su rechazo del nacionalismo mexicano y del "espíritu de sistema", así como a su confianza en la acción revolucionaria del amor y el erotismo. En tanto rescata una actitud vital antes que una práctica, Paz desiste de la escritura automática, por el grado de dificultad que supone semejante ejercicio psíquico. No obstante, en las obras de los '50 se exasperan las cadenas analógicas típicamente surrealistas que cortan toda atadura referencial y, al ligar términos disímiles, repiten las correspondencias secretas entre el micro y el macrocosmos: "Como la luz entre los dedos se deslizan/ Como tú misma entre mis manos/ Como tu mano entre mis manos se entrelazan /Un día comienza en mis palabras" ("Un día se pierde...", *Semillas para un himno*). Metáforas, símbolos e imágenes se suceden en las prosas de *¿Águila o sol?*, en las que se traza un itinerario metafórico de liberación del lenguaje, desde el texto inicial –"Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco"–, hasta la reafirmación final de la poesía, vinculada a la potencia regeneradora del amor erótico: "El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna (...) y amores implacables rayando el espacio negro.". Otro itinerario iniciático, zigzagueante, como "un caminar de río que se curva, /avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre:", recorre el yo –poeta, lector– en *Piedra de sol*, considerado por muchos la obra cumbre de Octavio Paz. En sus 584 versos –número que coincide con el ciclo del planeta Venus para los antiguos mexicanos, a partir de su conjunción con el Sol–, traza una extensa frase circular que concluye con dos puntos, reenviando a los seis versos iniciales que repiten los finales; así remeda el fluir temporal y el movimiento cíclico perpetuo. Según Pere Gimferrer se trata de la búsqueda de la plenitud del instante –cuando se revela el verdadero ser– y de su fijeza en el poema. El amor erótico, opuesto a todo orden institucional, represivo o jerárquico, aparece como una efímera recuperación de la unidad perdida y, por ende, del ser, a través de la cual el hombre presiente que *es* entre otros hombres; por el amor accedemos a la *otredad*, nos reconocemos en la fusión con lo Otro –la amada, la mujer, Venus–: "llévame al otro lado de esta noche, / adonde yo soy tú somos nosotros, /al reino de pronombres enlazados / puerta del ser: abre tu ser, despierta".

Krishna y Radha en la floresta de Kangra, *miniatura de fines del siglo XVIII d. C. La pasión de Krishna –reencarnación de Vishnú– por su esposa, la vaquera Radha, es un tema recurrente en el arte y los textos sagrados de la India. Paz interpreta el pensamiento hinduista en varios ensayos, entre ellos* La llama doble y Vislumbres de la India



REVELACIÓN ORIENTAL

Libro de transición –según Ramón Xirau–, *Salamandra* anticipa las novedades por venir, sobre todo en lo que hace a la espacialidad: algunos textos proponen más de un recorrido (verso a verso o en columnas, por ejemplo); otros imitan los trazos de las formas clásicas japonesas, el *tanka* (cinco líneas de cinco y siete sílabas) y el *haikú* (tres líneas). El poema "Salamandra" adopta la forma de una extensa enumeración, en la que se extreman las correspondencias entre la salamandra –símbolo de la continua transfiguración, reforzada por su asociación con el fuego– con todos los entes. La paradoja permite integrar los opuestos, superándolos, y la salamandra misma encarna esta conjunción: "cayó en el agua y fue el pez axólotl / el dos-seres"; es "Salamadre Aguamadre". Hacia el final se su-





Edición original del poemario Blanco, *cuyas hojas se despliegan como un acordeón*

giere la identificación de la salamandra con el poema: "roja palabra del principio / (...) Es inasible Es indecible". Obra culminante de la producción escrita en India, *Blanco* parece concretizar lo que Paz expone, ese mismo año, en *Corriente alterna*: "la actividad poética tiene por objeto, esencialmente, el lenguaje: (...) el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que estas designan", y en esto reside la diferencia entre la poesía y otros discursos, tanto el ordinario como el místico. "El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. (...) el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dicen entre ellas*". Este vínculo erótico de las palabras entre sí, que da vida al poema, se plasma en *Blanco* en el instante de la unión corporal entre los amantes, experiencia vivencial del cuerpo y de la mente que reedita la unión cósmica. Desde el epígrafe, el texto exhibe su conexión con el Tantra, sistema místico filosófico de la India según el cual el erotismo es la vía hacia la iluminación, en tanto fusión o vuelta al origen. *Maithuna* alude a la cópula ritual –unión, también, del principio masculino, Pasión, con el femenino, Sabiduría– y al poema: "el firmamento es macho y hembra / (...) falo el pensar y vulva la palabra"; dar significado es análogo a hacer el amor. En la edición original, Paz modifica formalmente el objeto libro, que imita a un rollo tantra: de dos tapas duras, con un diseño geométrico semejante a un mandala, se despliega el texto "en acordeón" y, al proyectarse fuera de sí, queda liberado de la lectura lineal. Efectivamente, en una nota inicial Paz advierte que la composición ofrece varias entradas: como un solo poema o varios más, según cómo se recorran las columnas del centro, la izquierda y la derecha, diferenciadas por marcas tipográficas como el color o la bastardilla. De una de estas posibilidades resulta "un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo 'en blanco' a lo blanco –al blanco)", idea materializada en un formato en que "el espacio fluye, engendra un texto, lo disipa". Símbolo polisémico, "blanco" es sinónimo de liberación para el tantrismo, unión de los opuestos –reconciliación de los colores–, silencio primigenio y posterior a la palabra. Nuevos intentos de "poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva" se dan con *Discos visuales* (1969), álbum de cuatro discos con dos cartones cada uno, al modo de los almanaques perpetuos. Siguiendo los números y flechas indicadoras, el lector efectúa los giros que hacen aflorar el poema, a través de ventanas caladas en el cartón superior, y en esta operación visualiza la circularidad, percibe "otro tiempo", contra la lectura secuencial y el tiempo rectilíneo.

CONTRAPUNTO

Traductor: creador



"A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía": así postula Paz su concepto de traducción al comienzo de *Versiones y diversiones* (1974), recopilación parcial de sus trabajos como traductor de poesía. La obra, "el resultado de la pasión y de la casualidad", se amplía en su edición final (2000) con alrededor de cuarenta autores occidentales –Pessoa, Éluard, Cummings–, poesía sánscrita clásica o *Kavya*, poemas y apólogos chinos, poemas breves de Japón y *Sendas de Oku,* diario de viaje de Matsúo Bashō (s. XVII). Paz rechaza que la poesía sea "intraducible": los sentidos sugeridos pueden preservarse, siempre y cuando se evite la traslación literal, a la que no considera traducción. Creación y traducción poéticas son prácticas análogas, con distintos puntos de partida: el poeta crea con los "signos móviles" del lenguaje "un texto inamovible; el traductor, en cambio, parte del "lenguaje fijo del poema". (*Traducción: literatura y literalidad*, 1971).



La noción de otredad en Octavio Paz

En el capítulo 149 de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, que puede leerse entre el 66 y el 54, según la disposición de lo que Cortázar llamaba "el segundo libro", se halla un breve poema de Octavio Paz, llamado "Aquí" y publicado en su libro *Salamandra* (1962): "Mis pasos en esta calle / Resuenan / en otra calle / donde / oigo mis pasos / pasar en esta calle / donde / Sólo es real la niebla". Al saltar al capítulo 54, leemos que los personajes "de alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala". Se trata, tanto en el texto de Cortázar como en el poema de Paz, de acceder, por una vía poética o iniciática, al *otro lado* o, mejor dicho, a un espacio otro, del todo heterogéneo respecto de la realidad cotidiana, ese lugar al que Carlos Fuentes llamó "zona sagrada". No se refiere tanto al otro mundo, con sus letanías fantasmales, sino a un espacio propicio a las metamorfosis y las transfiguraciones, que revelan el ser íntimo del mundo como trascendencia. Los pasos que resuenan en la calle "real" del poema "Aquí", por ejemplo, se oyen desde la calle "otra", como si el acto mismo se vaciara de su inmediata condición física para transformarse en resonancia. Lo contingente se vuelve enigmático, el trivial acto mundano una epifanía, donde el espacio mismo de la página, como si fuese un talismán, se vuelve una zona de transformaciones. En la poesía de Octavio Paz esa recuperación de un instante único que se vuelve un ápice intemporal reaparece a menudo, como en el breve poema "La exclamación": "Quieto / no en la rama / en el aire / No en el aire / en el instante / el colibrí.". El enunciado del poema, que elide el verbo ("Quieto / el colibrí" en lugar de "quieto está el colibrí"), aspira a la fuerza nominativa de una exclamación. El colibrí se halla suspendido, menos en el mundo que en el tiempo y, desde la página, también parece suspenderse *en otro lugar*, donde se precipita a su propia eternidad. Esto mismo es acaso más explícito en el poema "Mediodía": "La luz no parpadea, / el tiempo se vacía de minutos, / se ha detenido un pájaro en el aire.". Con la idea de un tiempo imaginario perfecto evocado por el texto artístico –en oposición al tiempo de la mortalidad de la existencia– la poesía manifiesta la necesidad de sobrepasar el horizonte finito de la experiencia hacia lo intemporal. Es un rasgo de la temporalidad moderna desde Baudelaire, el cruce entre lo histórico y lo eterno. En ese "instante eterno" el mundo se abre al otro lado, la calle a esa otra donde los pasos resuenan, el tiempo inmarcesible del colibrí suspendido, el pájaro en la hora vaciada de minutos. La vía del poema es un acceso propicio a ese espacio en el cual no sólo el tiempo es abolido, sino también produce la fusión de los contrarios, el sí y el no en un sino común, el retorno a la unidad primigenia –aquel antiguo postulado del romanticismo– que vislumbra en el acto erótico como un modelo cósmico de



Jorge Monteleone (Buenos Aires, 1957) es escritor, crítico literario y traductor. Profesor en Letras (UBA), actualmente se desempeña como investigador en el Conicet, especializado en teoría y crítica de la poesía argentina e hispanoamericana. Es autor de más de un centenar de ensayos críticos en publicaciones académicas de América y de Europa. Ejerce el periodismo cultural en diversos medios audiovisuales. Dirigió durante más de diez años el Boletín de Reseñas Bibliográficas *(órgano del Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA) y es codirector, con María Negroni, de la revista de poesía* Abyssinia. *Publicó* Ángeles de Buenos Aires *(con fotografías de Marcelo Crotti) (1992),* El relato de viaje *(1998) y, con Heloísa Buarque de Hollanda,* Puentes / Pontes *(2003), antología de poesía argentina y brasileña. Tradujo por primera vez al español la controvertida pieza teatral* Eva Perón, *de Copi. Prepara, para publicar en la editorial Adriana Hidalgo,* El nómade. Cartas de Rimbaud *(1870-1891)*



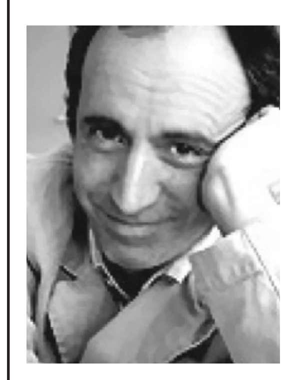
“Las civilizaciones americanas jamás conocieron algo que fue una experiencia repetida y constante de las sociedades del Viejo Mundo: la presencia del otro, la intrusión de civilizaciones y pueblos extraños. Por eso vieron a los españoles como seres llegados de otro mundo. La razón de su derrota no hay que buscarla tanto en su inferioridad técnica como en su soledad histórica. Entre sus ideas se encontraba la de otro mundo y sus dioses, no la de otra civilización y sus hombres” (Paz en conversación con Tzvetan Todorov e Ignacio Bernal, en Vuelta, *1980)*

fusión. Esa lógica fue acuñada por Octavio Paz en una noción que recorre toda su obra: la noción de *otredad*. Así lo definía Paz en el ensayo “Los signos en rotación” (1965): “La *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello.”.
¿Podía la otredad transformarse en una noción de la cual Octavio Paz también se valió para interpretar la historia? En el ensayo *Postdata* (1970) escribió: “La otredad es una proyección de la unidad: la sombra con que peleamos nuestras pesadillas; y a la inversa, la unidad es un momento de la otredad: ese momento en que nos sabemos un cuerpo sin sombra –o una sombra sin cuerpo–. Ni adentro ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto”. En este caso la noción de otredad articula dos elementos concretos: el cuerpo y el tiempo. La oscura imagen corporal anuncia un rasgo negativo vinculado a la finitud y alude oblicuamente a la muerte. Pero asimismo, en ese espacio indecidible del cuerpo y su lugar en el mundo que abre la otredad (ni/ni), introduce también una inestabilidad temporal: ni adentro ni afuera se transforma en ni antes ni después. Es decir, hay una reaparición del pasado como presente oculto. Estos rasgos se agregan a la representación simbólica de la otredad y a la vez pluralizan el sujeto en un “nosotros”. ¿Quiénes están en ese plural?: “La otredad nos constituye.(...). El carácter de México, como el de cualquier otro pueblo, es una ilusión, una máscara; al mismo tiempo es un rostro real. Nunca es el mismo y siempre es el mismo. Es una contradicción perpetua: cada vez que afirmamos una parte de nosotros mismos, negamos otra. Lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968 fue, simultáneamente, la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución y la afirmación de aquello que somos desde la Conquista y aún antes”. Esa comunidad a la cual la otredad constituye es, ante todo, la mexicana de 1968. La referencia temporal historiza el enunciado anterior: el presente es el 2 de octubre de 1968. Esa fecha es histórica. Esa fecha es la de la matanza de Tlatelolco. El *otro* México es transforma en el *otro* lugar que no está afuera sino en un *nosotros*. Los vocablos *Revolución y Conquista* corresponden a una memoria compartida y a una referencia común, es decir, integran un acervo social de conocimiento. El sujeto quiere ser vinculado entonces a una dimensión biográfica e histórica y a la vez a una enunciación particular. Por cierto, el yo de ese enunciado es el que ha fechado su discurso en “Austin, octubre de 1969” y el mismo que firma: *Octavio Paz*. El *aquí/allá* atemporal de la otredad se dirime, entonces, en una situación concreta de la experiencia histórica. Paz era diplomático por el Estado mexicano en la India y renunció ante la matanza de los 325 estudiantes en la plaza pública, los cuales reclamaban medidas de democratización y apertura política al gobierno del PRI. El hecho es bien conocido y fue relatado por el propio Paz en *Postdata* o se expone en el célebre *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. El rol social de Paz hasta ese momento era el de poeta y el de diplomático o, más probablemente, el de diplomático *en tanto que* poeta: esto es, un representante “calificado” de la cultura mexicana. Como en un espejo deformante, la historia hallaba a Paz en otra situación indecidible: funcionario gubernamental o poeta. El autor asume entonces la escisión del sujeto y la dramatiza. Puesto que el funcionario se autoexcluye, la escritura proyecta una reasunción del rol de poeta en una nueva proyección: poeta/crítico. Escribe Paz: “En este caso (y tal vez en todos) la crítica no es sino uno de los modos de operación de la imaginación.(...). La crítica es el aprendizaje de la imaginación en su segunda vuelta, la imaginación curada de fantasía y decidida a afrontar la realidad del mundo”. El episodio de Tlatelolco y la experiencia biográfica del autor se interpretan ahora dramáticamente *desde* la noción misma de otredad. Al vincular la matanza con el sentido impersonal del ritual sangriento azteca y al desdoblarla con la irrupción del catolicismo en la cultura hispánica de México, Paz reingresa el núcleo central imaginario en su crítica institucional. Pero esa crítica nunca podrá liberarlo de la encrucijada fatal de la experiencia y de la terrible memoria de las víctimas.



La travesía de la escritura

“Me siento cerca de Gabriel Zaid. Sus ensayos son incisivos e irónicos. Sus observaciones han provocado muchas ronchas en la piel de los políticos, los economistas y los ideólogos. Zaid ha escrito sobre temas sociales y políticos pero yo lo veo sobre todo como un moralista, en el buen sentido de la palabra”, afirma Octavio Paz acerca de su colaborador en *Plural* y *Vuelta* (entrevista en *Iichico Internacional*, Tokio, 1989). Autor de poemarios, entre los que se destaca *Reloj de sol* (1995), este escritor nacido en Monterrey en 1934 cultivó la crítica que entendió como un género no menor a la poesía. Le reconoce a Paz el haber “elevado el nivel de conversación creadora” –término que refiere al ensayo– con la creación de *Plural*, “centro de cultura viva en su momento”. Plantea, a propósito, si el editor no produce también una obra, distinta de las obras que publica: el *editor* (del latín *editio*, “parto” y “publicación”) crea un ambiente estimulante para leer y escribir, impulsa y orienta la tarea de los autores, discute e investiga. Señala que Paz –hijo y nieto de editores–, en tiempos de conformismo generalizado (desde la perspectiva ideológica y hasta en la práctica de la piratería de publicaciones extranjeras) evitó convertir a *Plural* en una revista de “divulgación cosmopolita para informar a las colonias de lo que están haciendo las metrópolis”; por el contrario, se asumió “en el centro” y favoreció el desarrollo y la condición universal de la literatura mexicana (“Lo que pedía nacer”, *A treinta años de Plural*). La preocupación por la vida cultural y literaria en México es constante en Zaid, ingeniero industrial de profesión cuya tesis





El poeta y ensayista mexicano Gabriel Zaid se inició exitosamente en los comentarios de los problemas culturales de México y el mundo, en su columna “Cinta de Moebius” de la revista Plural

universitaria versó sobre la mejora de los procesos de manufactura del libro para favorecer su expansión. Entre sus libros de ensayo sobre el mundo cultural sorprenden *Los demasiados libros* (1972) y *Cómo leer en bicicleta* (1975). Con un estilo que recurre a la enumeración prolija de argumentos y conceptos, la frecuentación de estadísticas y la rigurosidad analítica, Zaid denuesta a los intelectuales que han constituido una oligarquía del pensamiento, legitimándose entre ellos con la construcción de un poder que pone a la cultura al margen de la gente del común; por otra parte, aboga por una intelectualidad independiente de los partidos políticos y desconfía de las instituciones académicas que son criptas eruditas en apariencia (“para tener éxito profesional y ser aceptado socialmente y ganar bien no es necesario leer libros”; “la gran barrera de difusión del libro está en las masas de privilegiados que fueron a la universidad y salieron sin saber leer”, “Interrogantes sobre la difusión del libro”). Tener cultura, para Zaid, no significa atesorar libros sino ser transformados por ellos: “¿Qué demonios importa si uno es culto, está al día o ha leído todos los libros? Lo que importa es cómo se anda, cómo se ve, cómo se actúa, después de leer.”, “la medida de la lectura no debe ser el número de libros leídos, sino el estado en que nos dejan.” (“Los demasiados libros”). Además, los intereses sectarios o las obligaciones amistosas han entorpecido el camino de la crítica en su país: “Hacer, recibir o presenciar una crítica, la menor crítica, nos (...) hace entrar en crisis, y no en la crisis de un replanteamiento (que le daría sentido a la crítica) sino en la crisis de una explosión emocional” (“Cómo leer en bicicleta”). La crítica, hija de la modernidad, propulsó la cultura del progreso técnico y científico del siglo XX, una etapa que ha producido la mayor cantidad de universitarios, el psicoanálisis y los antibióticos entre otras maravillas, pero donde también imperó el genocidio: “Hitler, Stalin, Truman y el automóvil matan en nombre del progreso”, aclara Zaid con su ironía y sarcasmo característicos. “Si criticar es progresar”, se pregunta, “criticar el progreso es ¿retroceder o avanzar aún más?”. Sin embargo, la crítica como reaccionaria o como “progresismo superior” no implica la renuncia a ella sino conservarla como deseo con el “propósito modesto de componer el mundo” (Prólogo a *Feria del progreso*, 1982).

Antología

LOS HIJOS DE LA MALINCHE

"(...) En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. Confusamente reflejan nuestra intimidad. (...) Son las malas palabras, único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos. La poesía a alcance de todos. (...) Cada país tiene la suya. (...) Toda la angustiosa tensión que nos habita se expresa en una frase que nos viene a la boca cuando la cólera, la alegría o el entusiasmo nos llevan a exaltar nuestra condición de mexicanos. ¡Viva México, hijos de la Chingada! Verdadero grito de guerra, cargado de una electricidad particular, esta frase es un reto y una afirmación, dirigido contra un enemigo imaginario, y una explosión en el aire. (...) Con ese grito, que es de rigor gritar cada 15 de septiembre, aniversario de la Independencia, nos afirmamos y afirmamos a nuestra patria, frente, contra y a pesar de los demás. ¿Y quiénes son los demás? Los demás son los 'hijos de la chingada': los extranjeros, los malos mexicanos, nuestros enemigos, nuestros rivales. En todo caso, los 'otros'. Esto es, todos aquellos que no son lo que nosotros somos. Y esos otros no se definen sino en cuanto hijos de una madre tan indeterminada y vaga como ellos mismos. ¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una madre de carne y hueso, sino una figura mítica. (...) La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre. (...) El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. (...) El hijo de la Chingada es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. (...) El atributo esencial del 'macho', la fuerza, se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar. Nada más natural, por tanto, que su indiferencia frente a la prole que engendra. No es el fundador de un pueblo; no es el patriarca que ejerce la *patria potestas*: no es rey, juez, jefe de clan. Es el poder, aislado en su misma potencia, sin relación ni compromiso con el mundo exterior. Es la incomunicación pura, la soledad que se devora a sí misma y devora lo que toca. No pertenece a nuestro mundo. (...) Viene de lejos, está lejos siempre. Es el Extraño. Es imposible no advertir la semejanza que guarda la figura del 'macho' con la del conquistador español. Ese es el modelo –más mítico que real– que rige las representaciones que el pueblo mexicano se ha hecho de los poderosos: caciques, señores feudales, hacendados, políticos, generales, capitanes de industria. Todos ellos son 'machos', 'chingones'. (...) Cuauhtémoc quiere decir 'águila que cae'. El jefe mexica asciende al poder al iniciarse el sitio de México-Tenochtitlán, cuando los aztecas han sido abandonados sucesivamente por sus dioses, sus vasallos y sus aliados. Asciende sólo para caer, como un héroe mítico. (...) Sólo que el ciclo heroico no se cierra: héroe caído, espera su resurrección. No es sorprendente que, para la mayoría de los mexicanos, Cuauhtémoc sea (...) el origen de México; la tumba del héroe es la cuna del pueblo. El misterio del paradero de sus restos es una de nuestras obsesiones. Encontrarlo significa nada menos que volver a nuestro origen, reanudar nuestra filiación, romper la soledad. Resucitar. (...) Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. (...) Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios. (...) Nuestro grito es un expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo (...)"

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.
En: *Obras Completas*, México, FCE, 1996, v. 8 :
"El peregrino en su patria"

PIEDRA DE SOL

"(...)
–¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
¿cuándo somos de veras lo que somos?,
bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida –pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos–,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,
(...)"

Octavio Paz, *Obra poética I*, México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998



"Dos en uno", de Cy Twombly (Estados Unidos, 1928). Hacia 1991 Octavio Paz y el pintor cruzaron textos e imágenes propias, intentando borrar las fronteras entre poesía y pintura y crear, en el diálogo artístico, una obra integral

BLANCO

(...)
los ríos de tu cuerpo — *el río de los cuerpos*
país de latidos — *astros infusorios reptiles*
entrar en ti — *torrente de cinabrio sonámbulo*
país de ojos cerrados — *oleaje de las genealogías*
agua sin pensamientos — *juegos conjugaciones juglarías*
entrar en mí — *subyecto y obyecto abyecto y absuelto*
al entrar en tu cuerpo — *río de soles*
país de espejos en vela — las altas fieras de la piel luciente
país de agua despierta — *rueda el río seminal de los mundos*
en la noche dormida — *el ojo que lo mira es otro río*
(...)

Octavio Paz, *Obra poética I*, México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998

Bibliografía

Gimferrer, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980.
Gimferrer, Pere (dir.), *Octavio Paz*, Madrid, Taurus, 1982.
Mac Adam, Alfred, Entrevista a Octavio Paz. En: *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, El Ateneo- The Paris Review, 1996.
Magallanes, Juan Carlos, “Gabriel Zaid: conciencia y cultura en México”.
En: *http://www.panam.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/hiper2magallanes.pdf*
Paz, Octavio, *Obras Completas* (volúmenes 1 a 15), México,
Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 2004.
Pezzoni, Enrique, “Octavio Paz: poemas autónomos”.
En: *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.
Poniatowska, Elena, *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, México, Plaza y Janés, 1998.
Roggiano, Alfredo (editor), *Octavio Paz*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1979.
Rosman, Silvia, “Ser mexicano, por ejemplo: Octavio Paz y la dialéctica de la universalidad”.
En: *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
Skirius, John (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, FCE, 1981.
Sucre, Guillermo, “La nueva crítica”. En: Fernández Moreno, César (coord.),
América Latina en su literatura, México, Siglo Veintiuno editores, 1994.
Wilson, Jason, *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*, Bogotá, Editorial Pluma, 1980.
Xirau, Ramón, *Octavio Paz: el sentido de la palabra,* México, Joaquín Mortiz, 1970.

Ilustraciones

P. 466, *Museo Rufino Tamayo. Rufino Tamayo,1899-1991* , México D. F., 1993.
P. 467, Archivo privado S. M.
P. 468, *Humboldt*, año 33, nº 105, 1992.
P. 469, *Primer Plano. Suplemento de cultura de Página/12*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992.
P. 470, *Arte/rama*, v. IX, Montevideo, Editorial Codex S. A., 1961.
P. 471, Archivo de Página/12.
P. 472, Pijoan, José, *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
P. 473, *Arte/rama*, v. III, Montevideo, Editorial Codex S. A., 1961.
P. 474, Paz, Octavio, *Blanco*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1967.
P. 475, Archivo privado J. M.
P. 476, *Américas*, v. 18, nº 9, septiembre de 1966.
P. 477, Archivo *Página/12.*
P. 479, *Humboldt*, año 36, nº 111, 1994.